第 63 卷 第 2 期　北京大学学报(哲学社会科学版)　Vol.63, No.2
2026 年 3 月　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　Mar. 2026

文 学 研 究

苏轼、黄庭坚的文艺批评:“字中有笔”与“句中有眼”

朱　刚

(复旦大学 中文系,上海 200433)

摘　要: 黄庭坚将书法与禅相比,提出“字中有笔,如禅家句中有眼”,然后又将“句中有眼”引申到诗歌领域,获得苏轼、陈师道等人响应。今天看来,虽然理解的难点在于“笔”和“眼”,但“字”和“句”也同样重要,而且,有必要从“字”与“笔”的关系、“句”与“眼”的关系,以及“字中有笔”与“句中有眼”的同构关系出发,去深入认识这两句话的含义,其中可能体现出北宋文艺批评对“作者”的前所未有的重视。

关键词: 书法;禅;诗歌;作者

中图分类号: I 206.2　**文献标识码:** A　**文章编号:** 1000-5919(2026)02-0063-09

在书法、禅和诗歌这三个领域都造诣非凡的黄庭坚,对其“字中有笔”“句中有眼”之说,显然是有充分自信的,所以此说见于他的文字不止一处:

> 往时王定国道余书不工。书工不工,是不足计较事,然余未尝心服。由今日观之,定国之言诚不谬,盖用笔不知禽纵,故字中无笔耳。字中有笔,如禅家句中有眼,非深解宗趣,岂易言哉!①
>
> 予尝评书:“字中有笔,如禅家句中有眼。”至如右军书,如《涅槃经》说伊字具三眼也。此事要须人自体会得,不可见立论便兴诤也。②
>
> 余尝评西台书,所谓“字中有笔”者也。字中有笔,如禅家句中有眼。他人闻之,瞠若也,惟苏子瞻一闻便欣然耳。③

他反复地将书法“字中有笔”与禅家“句中有眼”相提并论,还声明此说曾获苏轼的认可。然后,他又将“句中有眼”引申到诗歌领域,用来评价杜甫:

> 拾遗句中有眼,彭泽意在无弦。④

这方面,也得到了诗学观念与他相近的陈师道的响应:

> 句中有眼黄别驾,洗涤烦热生清凉。⑤

陈师道认为黄庭坚本人的诗歌也做到了“句中有眼”。想必,苏轼、陈师道的支持进一步增强了黄说的权威性,使之成为文学艺术方面影响深远的论题。

收稿日期: 2025-05-31

作者简介: 朱刚,复旦大学中文系教授。

① 黄庭坚:《自评元祐间字》,曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》卷二三〇九,上海:上海辞书出版社 2006 年版,第 106 册,第 199 页。

② 黄庭坚:《题绛本法帖·四》,《全宋文》卷二三一二,第 106 册,第 268 页。

③ 黄庭坚:《题李西台书》,《全宋文》卷二三一五,第 106 册,第 333 页。

④ 黄庭坚:《赠高子勉四首》之四,任渊、史容、史季温注:《山谷诗集注》卷十六,黄宝华点校,上海:上海古籍出版社 2003 年版,第 396 页。

⑤ 陈师道:《答魏衍黄预勉予作诗》,陈师道撰,任渊注,冒广生补笺:《后山诗注补笺》卷六,北京:中华书局 1995 年版,第 218 页。

不过,当代学界对此论题的研究,大致是被分割在书法史和文学批评史两个领域进行的,即各取一句加以解说阐发,而对另一句简单提过,语焉不详。就笔者的知见范围来说,陈文波先生对“字中有笔”,周裕锴先生对“句中有眼”的解说①,都鞭辟入里,他们在书法方面、禅与诗学方面的造诣,亦非笔者所能及,但黄庭坚这两句话明显具有同构的关系,故也不妨拾其剩义,作一综合的考察。且两位先生的解说,着重在“笔”字、“眼”字,这固然是理解的难点所在,但毕竟黄庭坚是针对“字”而强调“有笔”,针对“句”而强调“有眼”,即其更直接的批评对象乃是“字”和“句”,所以完整地看,这里还有个“字”与“笔”的关系问题,“句”与“眼”的关系问题,宜加探讨。

一、“字”与“笔”

鲁迅小说《孔乙己》中有一个细节,讲孔乙己想要展示他掌握“回字有四样写法”。当代的读者大抵视为一种讽刺。不过需要说明的是,鲁迅所讽刺的应该不是孔乙己本人,因为在孔乙己生活的时代里,“回”字确实有多种流行的字形,想要顺利阅读的人,也真有必要掌握这些字形。换句话说,如果不是国家采用强制措施推行统一的标准字形,那么今天的阅读者仍有这个必要,而且,当我们面对古籍刊本、写本的时候,还是不能回避字形多样的问题。识读书法作品时,当然也是如此。反过来可以说,书法作品本身就是造成字形多样的重要因素,著名书法家的可能具有独创性的写法,会因为模仿者众多,而成为流行字形。实际上,汉字字形的发展史,在很大程度上就是与书法艺术史共同展开的,在没有强制统一字形的时代,书法跟字形无法分离。黄庭坚评论书法作品的时候,也往往把他的评论对象表述为“字”。所以,“字”不但是书法作品存在的形式,其本身就是一种艺术形象,书法家的个体创造力在字形上也会有所体现。虽然书法字形的个性化程度肯定会被“正确书写文字”的观念所制约,但相对于今天,在书写行为之外已单独确立标准字形,多数人先学会正确写字再练习书法的情形来说,前人在字形方面较少受“标准”约束,应是不难理解的事。就孔乙己来说,很可能他并不知道自己掌握的“四样写法”中哪个是“回”字的“正体”。

然而另一方面,黄庭坚的时代已经有了印刷出版,这却是一个使字形趋同,促成其“标准化”的有力因素。或者说,国人的日常生活中,由此才出现了数量庞大的跟书法无关的“字”。不妨认为,以“字中有笔”论书法,正是在这样的背景下才有了可能。对于更早时代的人来说,写字跟运笔也许是不可分解的同一个过程,但黄庭坚已感到他有必要强调,“字中有笔”才是书法。从他的原话看,“用笔不知禽(擒)纵,故字中无笔”,显然“笔”的含义是要从运笔的方面去理解的。陈文波分析了黄氏的相关言论和他本人的书迹,推求黄氏之“笔”是“以‘实’和‘圆’为基本内涵,以‘行处皆留’和‘裹锋用逆’为操作要求”,当然十分精到,且具说服力。不过,这样的“笔”已经带有黄庭坚的个性化特征,即其本人将“字中有笔”主张付诸实践的结果。当黄庭坚把“字中有笔”作为个人心得来述说时,我们固然应如此理解,但作为一种书法主张时,则他不可能要求所有书家都掌握自己的运笔方法,更不能说只有像他那样运笔,才是书法,因此,“字中有笔”的“笔”也可以被释读为更宽泛的“笔法”之义②,它包含一些基本的规定性,如中锋运笔以求线条有力,但也允许不同的书家有其个性化的发挥。

如此,字形和笔法,便构成了黄庭坚书论的两个要素。他声称此论获得苏轼的支持,我们寻检苏轼的相关言论,也确实能发现近似的意见,如评欧阳修书云:

---

① 陈文波:《“字中有笔”续探》,《中国书法》2018 年第 8 期,第 145—152 页。周裕锴:《法眼与诗心——宋代佛禅语境下的诗学话语建构》,北京:中国社会科学出版社 2014 年版,第 201—205 页。

② 范成大《谢赐御书劄子》云:“古人书法,字中有笔,笔中无锋,乃为极致。所谓锥画沙、屋漏雨之法,盖自钟、王之后,未有得其全者。”(《全宋文》卷四九七九,第 224 册,第 314 页)他继述了黄庭坚的“字中有笔”之说,所谓“笔中无锋”也大约跟黄庭坚的“裹锋”之法相似,总之是把“笔”理解为“笔法”的。

欧阳公书,笔势险劲,字体新丽,自成一家。①

欧阳文忠公用尖笔干墨,作方阔字,神采秀发,膏润无穷。后人观之,如见其清眸丰颊,进趋裕如也。②

显然,苏轼是从两个方面对欧阳修书法作出肯定的: 一是用笔方法及其效果,具体来说就是“尖笔干墨”以成“险劲”之势; 二是字形的创新和优美,具体来说就是“方阔字”而富有“神采”。两方面综合起来,便是“自成一家”,观书如见其人。我们看苏轼这两段评论,仿佛便是“字中有笔”之说的展开,其实他还有一种更形象的说法,自云“东坡平时作字,骨撑肉,肉没骨”③。此处“肉”为外形,“骨”在其中,就相当于说“字”和“笔”了。苏、黄二人评议书法的文字,大多是作年不详的题跋文,很难判断他们谁先形成这相似的看法,据黄庭坚说,“苏子瞻一闻便欣然”,应该可信。

跟苏轼喜欢以欧阳修为典范来评文论艺一样,黄庭坚的书法评论,也有较大部分是针对苏轼作品的,而且他始终以行家的眼光热情关注着苏轼书艺的进展,经常分阶段评议其成就,如:

东坡道人少日学《兰亭》,故其书姿媚似徐季海(浩)。至酒酣放浪,意忘工拙,字特瘦劲,乃似柳诚悬(公权)。中岁喜学颜鲁公(真卿)、杨风子(凝式)书,其合处不减李北海(邕)。至于笔圆而韵胜,挟以文章妙天下、忠义贯日月之气,本朝善书,自当推为第一。数百年后,必有知余此论者。④

东坡书如华岳三峰,卓立参昂,虽造物之炉锤,不自知其妙也。中年书圆劲而有韵,大似徐会稽(浩);晚年沉着痛快,乃似李北海(邕)。⑤

东坡先生晚年书尤豪壮,挟海上风涛之气,尤非他人所到也。⑥

东坡少时规摹徐会稽(浩),笔圆而姿媚有余。中年喜临写颜尚书(真卿)真、行,造次为之,便欲穷本。晚乃喜李北海(邕)书,其豪劲多似之。⑦

东坡晚年书,与李北海(邕)不同师而同妙。⑧

区分前后期或早中晚期来评议一位书家的造诣,是书法批评中常见的情形。大概由于黄庭坚作评论的时间不同,他对苏轼书法创作的分期有些参差,如学《兰亭》在“少时”,似徐浩则或说在“少时”,或说在“中年”,似李邕也或说在“中岁”,或说在“晚年”。造成这种参差的原因,也在于“少时”“中岁”“晚年”都是比较模糊的概念。但整理一下前后关系,大致可以归纳为三个阶段: 学《兰亭》最早,似李邕为晚,中间则遍学唐代诸家如徐浩、颜真卿、柳公权,及五代的杨凝式等,但也有一个从似徐浩到学颜真卿的过程,因为徐浩的“姿媚”与《兰亭》有联系,颜真卿又与李邕同为“豪壮”,而徐浩又有“圆劲”的一面,与颜真卿有联系。《兰亭》—徐浩—颜真卿—李邕,这大概就是黄庭坚构画的苏轼书法艺术发展的过程。若仔细揣摩,则在此过程中,也有“字”和“笔”两种要素的作用,即字形的妍丽姿媚和笔法的豪壮劲健。在黄庭坚看来,苏轼早年追求“字”的妍丽,中年通过学习唐五代诸家而加强了“笔”力,晚年达到“字”“笔”的统一,故以《兰亭》、颜真卿、李邕分别比拟之。当然,《兰亭》并非无“笔”,颜书亦非无“字”,比拟时只取其一面,此从黄庭坚语意中不难推知。

由此可见,黄庭坚分阶段评论苏轼书法,其着眼点在于不同时期的苏轼怎样处理“字”“笔”关系。如果我们接受黄氏的方法,去考察现存的苏轼书迹,似乎真可以看到这样的阶段性,虽未易以年月分断,但大致早年追摹晋人,字形妍丽,风神俊爽,笔画也细致流畅; 中年遍参唐人笔法,掣笔甚为有力,用墨也

---

① 苏轼:《题欧阳帖》,茅维编集:《苏轼文集》卷六十九,孔凡礼点校,北京: 中华书局 1986 年版,第 2197 页。

② 苏轼:《跋欧阳文忠公书》,《苏轼文集》卷六十九,第 2185 页。

③ 苏轼:《题自作字》,《苏轼文集》卷六十九,第 2203 页。

④ 黄庭坚:《跋东坡墨迹》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 297 页。

⑤ 黄庭坚:《跋东坡书·三》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 296 页。

⑥ 黄庭坚:《跋伪作东坡书简》,《全宋文》卷二三〇九,第 106 册,第 195 页。

⑦ 黄庭坚:《跋东坡自书所赋诗》,《全宋文》卷二三一七,第 107 册,第 49 页。

⑧ 黄庭坚:《跋东坡与李商老帖》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 299 页。

较丰,点画肥厚,劲锋溢出,而字形也变得稍扁,虽不失妍丽,但可以察觉到字形与笔法之间的张力;至其晚年作品,则笔力能沉着于字画形体之中,颇见雄劲洒脱,字形亦从有意构巧转为渐近自然,观之有得心应手之感。当然,因为我们已经得到了黄庭坚的提示,故难以担保这样的看法不含先入之见的影响。实际上,当黄庭坚以不容置疑的口吻评论苏轼书法的时候,他与苏轼的密切关系隐然成为言论可信度的保证,正如苏轼谈论欧阳修的情形一样。评论者对作者的了解,是此类评论能够成立的一种虽未明言却必不可少的前提,这一点可谓意味深长,我们且留待后文展开,这里先谈“字”“笔”关系。

无论是否有意识地追求“字”“笔”两方面的成功,可以肯定的是,书家对字形和笔法的处理,确是会有矛盾的。从物理角度说,运笔写字,等于使笔毫完成一个按字形运动的过程,在这个过程中,书者必须保持笔锋与纸面间最强的作用力,才能使线条有精神,那么在笔势和字形之间,就难免会有顾此失彼的时候。好在历代书家通过经验的积累,琢磨出了书写各种点画、形体的最具力度的运笔之法,故学习前人可以提高自己处理“字”“笔”矛盾的能力,但毫无疑问,这种提高势必也有一个过程。从这个角度,可以解释苏轼与黄庭坚关于书法的一个著名的玩笑:苏轼谓黄字如“树梢挂蛇”,黄庭坚谓苏字如“石压虾蟆”。① 这两个比喻显然是指字形而言,但也是为了追求笔力,而在字形方面付出的代价,是“字”“笔”矛盾的两种各具个性的呈现。

苏轼与黄庭坚相关的题跋中,还有一则值得注意:

> 草书只要有笔,霍去病所谓“不至学古兵法”者为过之。鲁直书。去病穿城蹋鞠,此正不学古兵法之过也。学即不是,不学亦不可。子瞻书。②

从文本上看,这里包含了黄庭坚和苏轼的两则跋文。正文当是黄的一幅草书,“鲁直书”之前是黄的自跋,以下是苏轼所书。如此,第一句“草书只要有笔”,是黄庭坚提出的,但苏轼想来也认可。对照“字中有笔”之说,“只要有笔”自然是对“笔”的极端强调了,不过这是针对草书而言。因为草书呈现的形象离“字”最远,几无字形可讲,唯看笔法。那么楷书呢?其字形相对稳定,可能主要也是“笔”的问题。行书就不同了,其字形既不像草书那样简省近于纯粹的线条,又不像楷书一般稳定,随意所造,变化丰富,故对于行书来说,“字”几乎与“笔”同样重要。这样看,“字中有笔”可以进一步被理解为行书艺术的要领。当然,这只是相对而言,实际上草书也有一套历代相承、基本稳定的笔顺,往往与楷书不同,但依此笔顺才能取得“笔”和“字”之间的一种平衡,需要字字琢磨学习,只是不能太固执,失去个性化的创造力,故苏轼云:“学即不是,不学亦不可。”

二、“句”与“眼”

上述“字”与“笔”的关系,不是整体与部分的关系,而是“笔”要贯穿于“字”的全体之中,那么“句”与“眼”是否也有对应的关系呢?就诗歌来说,“句”是文本的一个层级,如果按南宋以来常见的说法,“眼”是指诗句中特别着力的某个“字眼”,那么它们之间就是整体与部分的关系了,如此,“句中有眼”与“字中有笔”便不能同构,黄庭坚将两者相比显得很奇怪。所以,这里确实需要先解决“眼”的释义问题。

周裕锴对“句中有眼”的解说,看来有一个发展过程。在 1992 年出版的《中国禅宗与诗歌》中,他认为这是江西诗派的一条诗法,虽指出“眼”字具有多义性,但主要仍从锤炼诗句中关键用字的角度去理解③。至 1998 年出版的《文字禅与宋代诗学》,则明确将“眼”释为“法眼”,“句中之眼相当于弦外之

---

① 曾敏行:《独醒杂志》卷三,《丛书集成初编》本。
② 苏轼:《跋黄鲁直草书》,《苏轼文集》卷六十九,第 2194—2195 页。
③ 周裕锴:《中国禅宗与诗歌》,上海:复旦大学出版社 2017 年版,第 171—180 页。此书初版于 1992 年,上海人民出版社。

意”,是体现在诗句中的诗意,并认为江西派“理解为句中精彩的字眼”乃是“郢书燕说”①。最晚出的相关论述是在 2014 年面世的《法眼与诗心——宋代佛禅语境下的诗学话语建构》中:

> “句中有眼”本是禅宗话头,意思是指语句中应含有教外别传的“正法眼藏”……按照唐代禅宗的付法传统,文字语句这样的传教形式是被排除在外的。但是到了北宋中叶,禅宗内部出现一种“文字禅”的倾向,对使用文字语句传法的现象颇为宽容,诸如佛经文字的疏解、灯录语录的编纂、颂古拈古的制作乃至世俗诗文的吟诵,都大量出现。而“句中有眼”就是针对这种“文字禅”现象所作的辩护,意思是尽管没有在形式上做到“不立文字,教外别传”,但是禅宗的文字语句仍然保留了“正法眼藏”的精神,即能够通过文字传递“涅槃妙心”“微妙法门”的精神。②

这是以北宋中叶“文字禅”的兴起为背景来解说“句中有眼”,可谓后出转精。他还举出了宋人使用“句中有眼”的诸多例子,来证明此说,足可信从。就笔者阅读所及,如张元幹云:

> 山谷老人此四篇之稿,初意虽大同,观所改定,要是点化金丹手段。又如本分衲子参禅,一旦悟入,举止神色顿觉有异,超凡入圣只在心念间,不外求也。句中有眼,学者领取。闽人张某跋。③

周必大云:

> 二颂句中有眼,殊深叹服,所愧老谬不足以当之耳。④

也都是文字语句中含有禅家真知灼见的意思。那么,在今天还流行的说法中,称赞对方的某种表述“独具只眼”,就跟“句中有眼”的含义相近。在此,“眼”不是“句”的某个部分,而是整句体现此“眼”,这样的“句中有眼”才能与“字中有笔”同构。

比较麻烦的问题是,当黄庭坚说“如禅家句中有眼”的时候,看似禅家早就有了这种说法,然而迄今为止,我们并未在比黄庭坚时代更早的禅籍中找到此说⑤。不过正如周裕锴曾指出的那样,临济宗讲“一句语须具三玄门,一玄门须具三要”,思路与此一致⑥。因为禅家虽不主张正面阐说佛理,却也总要使说法的语句跟佛理之间有些微妙的关联,以便起到引导作用,否则真是毫无意义的乱说了。于是,禅师们强调他们的语句看上去与佛理无关,但其中是带有玄机的,或者说那里面是隐藏着一个机关的(甚至是一个能逮住老虎的机关,所谓“陷虎机”),要学佛的人留心参悟。黄庭坚在禅门,属临济宗黄龙派的法嗣,该派创始人黄龙慧南禅师就以“黄龙三关”闻名:

> 师室中常问僧曰:“人人尽有生缘,上座生缘在何处?”正当问答交锋,却复伸手曰:“我手何似佛手?”又问诸方参请宗师所得,却复垂脚曰:“我脚何似驴脚?”三十余年,示此三问,学者莫有契其旨。脱有酬者,师未尝可否。丛林目之为黄龙三关。⑦

像这样的“三关”,都是表面上并未解说佛理的语句,却旨在引导学者,要你去参悟。你参不进去,它就是个关,若是参进去了,它便成了门径。黄庭坚是熟悉慧南这套禅法的,其所谓“禅家句中有眼”,看来

---

① 周裕锴:《文字禅与宋代诗学》,上海:复旦大学出版社 2017 年版,第 104—106 页。此书初版于 1998 年,高等教育出版社。

② 周裕锴:《法眼与诗心——宋代佛禅语境下的诗学话语建构》,北京:中国社会科学出版社 2014 年版,第 201 页。

③ 张元幹:《跋山谷诗稿》,《芦川归来集》卷九,上海:上海古籍出版社 1978 年版,第 171 页。

④ 周必大:《与开先师序书·一》,《全宋文》卷五〇九七,第 229 册,第 234 页。

⑤ 周裕锴举出的禅籍用例,有《碧岩录》卷三:“不妨句中有眼,言外有意,自起自倒,自放自收。”这个用例对我们理解“禅家句中有眼”的意思很有启发,但《碧岩录》成书行世,已在黄庭坚身后了。

⑥ 周裕锴:《文字禅与宋代诗学》,第 105 页。

⑦ 释普济:《五灯会元》卷十七“黄龙慧南禅师”章,北京:中华书局 1984 年版,第 1108 页。

并非直接借用禅家的现成说法①,而是对他本人所熟悉的此类禅法的一种自具特色的概括,倒是后来的禅师们讲"句中有眼",是接受了黄庭坚的说法。换言之,黄庭坚在禅的领域也是具备"前沿性"的,与其说他受"文字禅"的影响,还不如说他本人就参与促使了"文字禅"的兴起。

由此,我们就不得不进一步考究,在"句中有眼"一语中,"眼"与"句"是什么关系? 如上所述,在禅的领域,"眼"所意味的某种佛理,并不是"句"直接阐明的,只是被隐藏在"句"的深处,或者竟是"句"所暗示的言外之意。那么,引申到诗歌领域,应该也是如此,"眼"不是"句"的字面意思,而是诗句的"另一层含义"。如此"句中有眼",便犹如我们经常说的某句诗"别具深意"。这固然是诗歌批评中并不稀见之事,但诗的情况毕竟与禅不同,禅家那些机锋之语,尽管很难确定其真实含义是什么,与字面意思的区别则十分显著,你一定不能从字面去接受,否则就没"眼"了,而这样的情形在诗歌中并不普遍,绝大部分诗歌文本不是用来隐藏"另一层含义"的谜面,按照语句的字面意思去理解是有效的。所以,并不是所有诗句都"有眼"的,正如"有笔"的也只是一部分特受黄庭坚推崇的"字"。那么,什么样的诗句能被许为"句中有眼"? 我们还需通过一些例句来加以考察。

诗僧惠洪曾列举出一些诗句,认为它们是有"句中眼"的:

> 造语之工,至于荆公、东坡、山谷,尽古今之变。荆公曰:"江月转空为白昼,岭云分暝与黄昏。"又曰:"一水护田将绿绕,两山排闼送青来。"东坡《海棠》诗曰:"只恐夜深花睡去,高烧银烛照红妆。"又曰:"我携此石归,袖中有东海。"山谷曰:"此皆谓之句中眼。学者不知此妙语,韵终不胜。"②

王安石和苏轼的这些诗句,确实都有很精彩的构思:不说月光皎洁、岭云浓重,而说月光把夜空变成了白昼,岭云把暝色分给了黄昏;不说诗人瞭望屋外的青山,而说山色破门而入,自己送进来;夜里赏花需要燃烛,却说燃烛是因为怕花睡去;从海边取了一块石头而已,却说带着此石就是带着东海走。诗人的世界竟是如此灵动,在惠洪看来,大概便是以"法眼"观世的效果。我们的俗眼看不到这样的世界,诗人的"法眼"却能看到,写进诗句里,因此这些诗句就会显得"句中有眼"。在这里,诗句的表层只不过是一些拟人手法,但惠洪提醒我们,其深层是一种与禅相通的世界观。据此,周裕锴也认为,"句中有眼""大体是指语句中蕴含义理的韵味(尤其是指蕴含佛理禅机)"。③

不过,惠洪是个禅僧,容易把独特的艺术构思都看成禅。虽然他的表述"此皆谓之"云云,似乎是转述黄庭坚对这些诗句的评价,但恐怕是他自己把这些例句跟黄氏之说联结起来。黄庭坚当然也因为禅学造诣深厚,才提出"句中有眼"之说,但引申到诗歌领域后,这个"眼"就未必还指向禅。被他本人推崇为"句中有眼"的,乃是杜甫的诗,而在诗句蕴含禅机理趣方面,杜诗似乎并非合适的典范,像江西诗派的谢薖那样,谓"摩诘句中有眼"④,典范换成王维,无疑要适合得多。那么,黄庭坚为什么要说"拾遗句中有眼"呢?

黄庭坚曾自述其熟读杜诗的体会:"简易而大巧出焉,平淡而山高水深,似欲不可企及。"⑤他确实认为杜诗的文句下面,也隐藏着一个无限深广的意义世界。就杜诗的文句与意义的关系而言,他举过一个例子:

---

① 除了迄今并未在更早的禅籍中找到此说外,作出如此判断的另一个理由是:直接借用现成的说法并不符合黄庭坚的习惯,"我不为牛后人"(《赠高子勉四首》之三,《山谷诗集注》卷十六,第396页)才是他的个性。

② 惠洪:《冷斋夜话》卷五"句中眼"条,张伯伟编校:《稀见本宋人诗话四种·日本五山版冷斋夜话》,南京:江苏古籍出版社2002年版,第49页。

③ 周裕锴:《法眼与诗心——宋代佛禅语境下的诗学话语建构》,第202页。

④ 谢薖:《集庵摩勒园观李伯时画阳关图,以"不能舍余习,偶被世人知"为韵,得"人"字,赋六言》,《谢幼槃文集》卷五,《续古逸丛书》本。

⑤ 黄庭坚:《与王观复书·二》,《全宋文》卷二二八一,第104册,第297页。

臣结春陵二三策,臣甫杜鹃再拜诗。安知忠臣痛至骨,世上但赏琼琚词。①

显然,描写杜鹃鸟的“琼琚词”只是表层字面,而忠臣对朝廷失德行为的哀痛才是杜甫的深意。这其实是中国诗歌中非常传统的“托物言志”现象,但当我们探讨某句诗的“寄托”之意时,确实是在追索诗句的“另一层含义”。故可以相信,把“句中有眼”引申到诗歌领域的黄庭坚,也有意将源远流长的“寄托”说纳入其理论视野。鉴于他以杜甫为“句中有眼”的典范,恐怕他更重视的是“寄托”而不是禅机理趣。再考虑到他对杜甫的正面评价“千古是非存史笔,百年忠义寄江花”②,如果这就是“拾遗句中有眼”,那么被转用于诗歌领域的这个句中之“眼”,已经不必指向禅,它也可以是《春秋》大义,可以是《诗》人之志。黄庭坚从禅家借来的,是一个理论模型,而不是理论宗旨,这是他跟惠洪的不同之处。毕竟,相比于一位禅宗居士,黄庭坚更是一个儒生和诗人。

那么,虽然黄庭坚提倡诗句要有“眼”,但这个“眼”只是“句”的“另一层含义”,它并未被规定必须指向禅,或者别的理论宗旨。所以,在“眼”的指向并未被特定的情况下,黄庭坚对诗歌写作技巧的具体探讨,其实更多地集中在“句”的方面,这便形成了江西诗派的“句法”理论。学界对宋人“句法”的阐释已经非常丰富③,这里不拟展开。需要补充说明的是,把蕴含禅机理趣的诗句视为“有眼”,估计黄庭坚也不会反对,而且他的继承者实际上更喜欢从这一方面去理解。比如陈师道有诗云:“世间公器无多取,句里宗风却饱参。”④这“句里宗风”肯定便是他所理解的句中之“眼”,但明显落实到禅家的宗旨了。就此而言,像谢薖那样,把“句中有眼”的典范从杜甫更换为王维,亦不可谓之无因。从中国诗学的发展进程看,这样的见解是比传统的“寄托”说更具创新意义,也更具时代特色的。然而即便如此,我们仍该强调,黄庭坚说的“句中有眼”,是把“托物言志”的情形包含在内,并且是以杜诗为典范的。从接受方面说,虽然同为诗句的“另一层含义”,但禅机理趣或可从文本本身参得,而对“寄托”之意的追问,却必然需要一个前提,就是对诗歌作者的了解!若对作者没有足够的了解,那是无论如何都不能去谈“寄托”的。这里恰恰又显示了“句中有眼”与“字中有笔”的一种更深刻的同构性。我们已在前文指出,黄庭坚以不容置疑的口吻谈论苏轼怎样处理“字”和“笔”,是隐然以苏黄之间的密切关系来保障言论可信度的,当他以同样的口吻确定杜甫为“句中有眼”的典范时,其潜台词也呼之欲出:没有人比我更懂杜甫。文艺批评中“对作者的了解”,成为一个不可忽视的问题。

三、作品与作者

今天看来,评议作品的时候重视对其“作者”的了解,可谓毫无新意,而且中国的文学批评自先秦以来就有“知人论世”之说,似乎作品和作者本来就显得密不可分。但实际上,在接受前人的文艺作品时,只有极少数旨在梳理出某一方面历史的人才会重视作者,大部分接受者的目的,是为了通过学习而提高自己的创作水平,这种情况下,作者并非必须关心的对象。比如,我们熟知“类书”的编纂在中古时期非常繁荣,其中相当一部分篇幅,等于把相同题材的前人诗文作品集中起来,目的之一,就是为了给当代读者提供学习范本或写作参考。此时,学习参考者只需面对作品本身,完全不必考虑那些诗文出于何人之手。书法方面也是一样,作为文物的某一幅完整的书迹当然属于它的作者,但旨在临摹字形、练习笔法的接受者往往将它肢解,当唐人以“集字”的方式来制作王羲之书法的学习范本时,字形和笔法都已离开其创造者,成为独立的存在。同样成为独立存在的是诗文的体制格式和行文技巧,这正相当于书法的

① 黄庭坚:《书摩崖碑后》,《山谷诗集注》卷二十,校语谓“春陵”当作“春秋”,第497页。

② 黄庭坚:《次韵伯氏寄赠盖郎中喜学老杜诗》,《山谷诗集注·山谷诗外集补》卷四,下册,第1308页。

③ 比较新近的论述,可参考张健《知识与抒情——宋代诗学研究》第四章第一节《命意与句法》,北京:北京大学出版社2015年版。

④ 陈师道:《答颜生》,《后山诗注补笺》卷六,第232页。

字形和笔法,而仅仅是“对仗”这一具体技巧,在隋唐五代宋初,就被很多专书加以总结和探讨。那些探讨并不关心作者。

脱离作者,也就脱离了作品的产生环境,如此单独地探讨格式和技巧,在近代以来的文艺批评中,会被认作“形式主义”倾向。很难判断这种倾向在传统的文艺批评中属于主流还是旁门,但认为黄庭坚有此倾向的观点,却并不鲜见,因为其“字中有笔”之说,谈论了书法的字形、笔法,而“句中有眼”之说,则被认为是讲诗歌的句法、用字,这些都是“形式”。当然,上文已辨析他所谓的“眼”并不指用字,而恰恰指向诗句的表意层面,属于“内容”而不是“形式”。但更重要的是,他谈诗论艺的一个相当显著的特征,就是不脱离作者的。他谈“字中有笔”,声称得到苏轼的认可,并与他对苏轼书法的评论结合起来①;谈“句中有眼”,更是紧紧结合杜诗评论,可谓寸步不离。如果上文的分析不算诞妄,则“对作者的了解”始终成为他这些评论的成立前提,跟“形式主义”其实正好背道而驰。

若我们把视野再拓展一些来看,黄庭坚的这一特征与他的时代大概是相应的。比如苏轼谈文论艺,也喜欢结合他对欧阳修、蔡襄等前辈的了解,而杜诗在北宋时期更被视为“诗史”,被编年注释,这就等于将作品完全还给它的作者,并返置于它所产生的环境来加以解读。文艺批评中或隐或现地强调“对作者的了解”,或许应该被看作北宋时代的一个发展趋势,且已到达前所未有的程度。

以“对作者的了解”为作品批评的前提,自然也不无危险之处,因为这种“了解”未必真能获得作者的认可。对于黄庭坚的说法,杜甫固然无法作出反应,苏轼却有机会表示否认。黄庭坚说苏轼的书法学《兰亭》、学颜真卿、似李邕,他都认可,但他拒绝承认自己的书法与徐浩有关:

> 昨日见欧阳叔弼,云“子书大似李北海。”予亦自觉其如此。世或以谓似徐(浩)书者,非也。②

后来其子苏过也说,他父亲“少年喜二王书,晚乃喜颜平原,故时有二家风气。俗子初不知,妄谓学徐浩,陋矣!”③简直把黄庭坚也归在“俗子”之列了。

这个问题怎么看呢? 黄庭坚似乎一直坚持认为苏轼的书法有似于徐浩,见于他的好多条评论:

> 书家论徐会稽笔法“怒猊抉石,渴骥奔泉。”以余观之,诚不虚语。如季海笔,少令韵胜,则与稚恭并驱争先可也。季海长处,正是用笔劲正而心圆。④
>
> 东坡此书,圆劲成就,所谓“怒猊抉石,渴骥奔泉”,恐不在会稽之笔,而在东坡之手矣。⑤
>
> 东坡此帖,甚似虞世南《公主墓铭》草。余尝评东坡善书,乃其天性。往尝于东坡见手泽二囊,中有似柳公权、褚遂良者数纸,绝胜平时所作徐浩体字。又尝为余临一卷鲁公帖,凡二十许纸,皆得六七,殆非学所能到。⑥
>
> 此一卷多东坡平时得意语,又是醉困已过后书,用李北海、徐季海法,虽有笔不到处,亦韵胜也。⑦

上引第一条未提到苏轼,但从中可见黄庭坚对徐浩的肯定,在于其笔法豪劲有力。第二条则明确显示,他以徐浩比拟苏轼正是就笔法而论。当然第三条说到“徐浩体字”,说明在字形方面,他也认为苏轼

---

① 在《跋东坡水陆赞》(《全宋文》卷二三一三)中,黄庭坚为苏轼的运笔之法辩护,并声明:“予尝以此论书,而东坡绝倒也。”(第 106 册,第 294 页)强调苏轼本人的认可。值得注意的是,此文最后又谈到对王羲之书法的态度,说自己“虽不能如经生辈左规右矩,形容王氏,独得其义味,旷百世而与之友,故作决定论耳”。显然,这里的潜台词“没有人比我更懂王羲之”,与论诗时“没有人比我更懂杜甫”实出一辙。

② 苏轼:《自评字》,《苏轼文集》卷六十九,第 2197 页。

③ 苏过:《书先公字后》,《全宋文》卷三一〇二,第 144 册,第 167 页。

④ 黄庭坚:《书徐浩题经后》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 281—282 页。按“怒猊”二句,见《新唐书》卷一六〇《徐浩传》,北京:中华书局 1975 年版,第 4966 页。

⑤ 黄庭坚:《跋东坡水陆赞》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 294 页。

⑥ 黄庭坚:《跋东坡叙英皇事帖》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 295 页。

⑦ 黄庭坚:《题东坡小字两轴卷尾·一》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 298 页。

是像徐浩的,但对此恰恰有不满之意,而更愿意肯定苏轼对虞世南、柳公权、褚遂良、颜真卿等人的学习,即遍参唐人笔法。综合起来看,他眼里苏轼跟徐浩的一致之处,正好是"字中有笔",即"字""笔"兼重。另一位被认为"字中有笔"的,就是李邕,所以第四条将东坡与李北海、徐季海并提。由于"字""笔"之间也存在一定的矛盾,故难免会有"笔不到处",但此条强调了东坡"韵胜",而从第一条看,徐浩在"韵"的方面是有所不足的,这正是二人的区别之处。"韵"是跟作者的人品性情和文化修养相关的,比字形和笔法更高一个层次。也许,这就是苏轼欣然接受自书似李邕之说,而不肯承认学徐浩的原因吧。

然而,在"韵"的层次上,黄庭坚其实是一再地赞美苏轼的:

> 翰林苏子瞻,书法娟秀,虽用墨太丰,而韵有余,于今为天下第一。①
>
> 余尝论右军父子翰墨中逸气,破坏于欧、虞、褚、薛,及徐浩、沈传师,几于扫地,惟颜尚书、杨少师尚有仿佛。比来苏子瞻独近颜、杨气骨。②

这里明显将体现于作品中的作者精神气质、审美趣味看得高于笔法、字形,而且就在这一点上肯定了苏轼,贬低了徐浩。大概在黄庭坚看来,就"字中有笔"而言,苏轼是学徐浩的,但二人的精神气质不同,所以,对于苏轼晚年的艺术境界,他用李邕来比拟。

评论者"对作者的了解"被作者本人所否认而引起的危机,在文艺批评中是必然会存在的,但这正好说明,被评论的作者也参与推动了重视作者的评论风气。这里呈现出北宋士大夫文化的一种相当高度的人文性,即便是在相当具体的技巧问题的探讨中,其基本的立场也是反技巧的。

Literary and Artistic Criticism on Su Shi and Huang Tingjian: "Brushstrokes within Characters" and "Eyes within Verses"

Zhu Gang

(*Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, Shanghai* 200433, *China*)

Abstract: Huang Tingjian (黄庭坚) likened calligraphy to Chan Buddhism, proposing that "there are brushstrokes within characters (字中有笔), just as there are eyes within Chan verses". He then extended the notion of "eyes within verses" (句中有眼) to the realm of poetry, eliciting responses from Su Shi (苏轼), Chen Shidao (陈师道) and others. From a modern perspective, the main difficulty in interpretation lies in the notions of "brushstrokes" and "eyes", while "characters" and "verses" are equally important. Moreover, it is necessary to examine the relations between "characters" and "brushstrokes," and between "verses" and "eyes," as well as the isomorphic relations between "brushstrokes within characters" and "eyes within verses," so as to grasp the deeper meaning of these two formulations. Such an inquiry may reveal an unprecedented emphasis on the role of the "author" in Northern Song literary and artistic criticism.

Key words: calligraphy; Chan Buddhism; poetry; author

(责任编辑　管　琴)

① 黄庭坚:《跋自所书与宗室景道》,《全宋文》卷二三〇九,第 106 册,第 198 页。

② 黄庭坚:《跋东坡帖后》,《全宋文》卷二三一三,第 106 册,第 298 页。